

Dumitru Chioaru

Poetica temporalității

Eseu asupra poeziei românești

Ediția a II-a revăzută

Editura Ideea Europeană
2012

Colecția: ISTORIE & TEORIE & CRITICĂ LITERARĂ

Coperta colecției: Cristian Negoii

Coperta: Reproducere după o lucrare a lui Gustave Moreau

Lector: Rodica Grindei

Tehnoredactor: Alexandra-Alina Preda

Editura Ideea Europeană

OP-22, CP-113, Sector 1, București,

Cod 014780, Romania

Tel/Fax: 4021-2125692;

4021-3106618 E-mail:

office@ideeaeuropeana.ro

www.ideeaeuropeana.ro

Anul apariției: 2012

Ediție Digitală PDF

ISBN 978-606-594-005-5

Copyright © 2012 Ideea Europeană

Această carte în format digital este protejată prin copyright și este destinată exclusiv utilizării ei în scop privat pe dispozitivul de citire pe care a fost descărcată. Orice altă utilizare, incluzând împrumutul sau schimbul, reproducerea integrală sau parțială, multiplicarea, închirierea, punerea la dispoziția publică, inclusiv prin internet sau prin rețele de calculatoare, stocarea permanentă sau temporară pe dispozitive sau sisteme cu posibilitatea recuperării informației, altele decât cele pe care a fost descărcată, revânzarea sau comercializarea sub orice formă, precum și alte fapte similare săvârșite fără permisiunea scrisă a deținătorului copyrightului reprezintă o încălcare a legislației cu privire la protecția proprietății intelectuale și se pedepsesc în conformitate cu legile în vigoare.

Cuprins

| | |
|--|-----|
| ARGUMENT | 5 |
| TIMPUL ÎN POEZIE ȘI POEZIA ÎN TIMP | 7 |
| „CLIPA POETICĂ” ȘI POEZIA | 8 |
| POEZIA ÎN TIMP..... | 15 |
| FORME ALE TEMPORALITĂȚII | |
| ÎN POEZIA ROMÂNEASCĂ | 20 |
| MIHAI EMINESCU | 21 |
| ALEXANDRU MACEDONSKI | 41 |
| GEORGE BACOVIA | 54 |
| TUDOR ARGHEZI | 67 |
| LUCIAN BLAGA | 86 |
| ION BARBU | 104 |
| NICHITA STĂNESCU | 117 |
| BIBLIOGRAFIE GENERALĂ | 133 |

DUMITRU CHIOARU s-a născut la 19 octombrie 1957, loc. Sângătin, jud. Sibiu. A absolvit în 1976 Liceul „Gheorghe Lazăr” din Sibiu, iar în 1980 Facultatea de filologie, secția română-franceză, a Universității „Babeș-Bolyai” din Cluj-Napoca. În anii studenției, redactor al revistei *Echinox*. Doctor în filologie în 1998 al Universității „Babeș-Bolyai” din Cluj-Napoca. În prezent este profesor de literatură comparată la Facultatea de Litere și Arte a Universității „Lucian Blaga” din Sibiu și redactor-șef al revistei *Euphorion*. Debut absolut cu poezie în revista *Transilvania* (1976) și editorial cu volumul de versuri *Seară adolescentină* (Albatros, 1982), distins cu Premiul Uniunii Scriitorilor.

A publicat împreună cu Ioan Radu Văcărescu *Antologia poeziei românești de la origini până azi* (2 vol.; Ed. Paralela, 1998). Traduceri din poezia lui au apărut în reviste și antologii din Belgia, Franța, Germania, Italia și SUA. Membru al Uniunii Scriitorilor din România, al PEN-Clubului Român și al Asociației de Literatură Generală și Comparată din România.

Cărți de poezie: *Secolul sfârșește într-o duminică* (Cartea Românească, 1991), *Noaptea din zi* (Biblioteca Euphorion, 1994), *Radiografiile timpului* (antologie de autor; Axa, 1998), *Vara de fosfor* (antologie de autor; Dacia, 2002), *Viața și opiniile profesorului Mouse* (Limes, 2004), *Clipe fosforescente* (antologie de autor; Limes, 2007).

Cărți de critică literară și eseu: *Poetica temporalității. Eseu asupra poeziei românești* (Dacia, 2000), *Developări în perspectivă. Generația poetică 80 în portrete critice* (Cartea Românească, 2004)

ARGUMENT

Autorul lucrării **Poetica temporalității** ține să pre-cizeze că, deși tema enunțată prin titlu este vastă și complexă, acest eseu se reduce la descrierea relației dintre cei doi termeni, Timpul și Poezia, fără a aborda fenomenologia vreunui dintre ei. Ca și muzica, poezia este o artă a timpului, spre deosebire de sculptură și pictură care sunt arte ale spațiului. Lucrarea trece peste comparația dintre poezie și muzică ca arte ale timpului, deoarece aceasta cade în sarcina esteticii. Nu este nici o încercare de poetică, urmând a stabili normele de creație a imaginii timpului perceput/ imaginat și, totodată, normele de receptare a sensului ei. Deși partea teoretică **Timpul în poezie și poezia în timp** are multe aspecte comune cu poetica, lucrarea se axează pe descrierea unor relații care există între Timp și Poezie, atât în procesul de creație, cât și în procesul de receptare a unei opere.

Discursul critic este structurat din termeni/ concepte care aparțin filosofiei sau esteticii fenomenologice, grefat însă pe structura de discurs a celui mai prestigios mit al poeziei, anume mitul lui Orfeu și Euridice. Acest mit reprezintă cadrul unei fenomenologii a căutării și cunoașterii Ființei, care aruncă o lumină în adâncul fenomenologiei Operei ca oglindă a procesului ei formativ. Autorul pornește de la premisa că sensul unei opere nu poate fi căutat și cunoscut decât în orizontul Ființei. În special poezia lirică, la care se restrânge demersul teoretic și critic al lucrării, poate vorbi nu numai despre prezența, ci și despre absența Ființei, altfel spus, atât despre ce este cât și despre ce nu este Ființa. Orice fenomenologie devine, în cele din urmă, ontologie.

Asupra poeziei care își trage originea din sentimentul sau reflecția omului față de timp și reprezintă, totodată, posibilitatea de a transcende timpul în căutarea Ființei, stăruie exercițiul critic din a doua parte a lucrării, **Forme ale temporalității în poezia românească**, aplicat unor poeți care au trăit/ creat mitul lui Orfeu pe cont propriu, resemnificându-l, sau – pentru a întrebuița sintagma lui Charles Mauron – ca „mit personal”. Acest exercițiu critic nu se conduce, însă, după metoda psihocriticii lui Mauron, ci reprezintă o explorare tematistă a unor universuri lirice, urmărind cu insistență descifrarea și descrierea sensului unor nuclee expresive, de la imagine/ metaforă până la vers/ text, în care sunt concentrate trăiri sau reflecții ale meditației asupra timpului. Atenția interpretului se îndreaptă, de asemenea, asupra gramaticii poeziei, pentru a identifica în înlănțuirea ritmică a cuvintelor, discursivă sau antidiscursivă, modalitățile tehnice de exprimare sau de abolire a timpului. Dintre elementele de prozodie, acordăm importanță doar ritmului ca element temporal.

Lucrarea nu abordează relația dintre Timp și Poezie în perspectivă diacronică, urmărind istoria concepțiilor/ viziunilor poetice despre timp, ci în perspectivă sincronică, subliniind noutatea concepției/ viziunii și originalitatea limbajului, cristalizate în șapte dintre experiențele fundamentale ale poeziei românești din toate timpurile: Eminescu, Macedonski, Bacovia, Arghezi, Blaga, Ion Barbu și Nichita Stănescu (cărora pot să li se alăture oricând altele nu mai puțin interesante și semnificative: Alecsandri, în special **Pastelurile**, Ion Pillat, Vasile Voiculescu, Ion Vinea, B. Fundoianu, Al. Philippide, Emil Botta, dintre interbelici, Ștefan Aug. Doinaș, Ion Caraion, Leonid Dimov, Mircea Ivănescu, Cezar Baltag, Mihai Ursachi și Mircea Cărtărescu, dintre contemporani).

În cultura română nu există o lucrare critică axată pe relația dintre Timp și Poezie și, din informațiile autorului, nici în alte culturi, în afară de cele patru volume de **Studii asupra timpului uman** de Georges Poulet, care au însemnat desigur un model. Un alt model a fost cartea **Timp și Roman** de Jean Pouillon, care mi-a prilejuit o comparație bazată pe diferența dintre formele temporalității romanești și cele ale poeziei, rămasă tot din rațiuni metodologice în afara cuprinsului lucrării. Din literatura română, rol de modele au avut **Eseurile despre vârstele poeziei** de V. Fanache, îndrumătorul științific al acestei teze de doctorat, **Eminescu și mutațiile poeziei românești** de Ioana Em. Petrescu și **Jocul poeziei** de Ion Pop, mai ales în privința metodei de lucru. Această lucrare s-a născut din predilecția autorului pentru poezie și filosofie, pentru operele literare sau filosofice centrate pe meditația asupra problemei timpului. Autorul a fost pus în fața unei vaste bibliografii – în special din secolul nostru care și-a găsit în conceptul de Timp, cu toate variantele lui etimologice (gr. Cronos, Kairos și Aion, lat. Tempus, germ. Zeit etc.) și derivatele sale terminologice, în special *temporalitatea*, tema predilectă de meditație – din care a selectat operele accesibile și utile demersului său teoretic și critic. În interpretarea operei poezilor români, autorul a întâlnit deseori remarce ale unor critici și istorici literari, față de care a fost nevoit să ia poziție, considerând legitimă integrarea unor precedente judecăți critice în propriul sistem de lectură, fie prin acceptarea lor ca atare (chiar dacă au fost făcute fără a aplica aceeași metodă), fie prin delimitarea de acestea și afirmarea punctului personal de vedere. Interpretarea poeziei în cheie orfică sau gnostică nu înseamnă reducerea ei la orfism sau gnosticism, ci intră firesc, atunci când este probată de text, în structura exercițiului hermeneutic, înscriindu-l în coordonatele unei lucrări cu caracter eseistic.

PARTEA ÎNTÂI
TIMPUL ÎN POEZIE ȘI POEZIA ÎN TIMP

CAPITOLUL I

„CLIPA POETICĂ” ȘI POEZIA

Deși subscriem afirmației lui Heidegger din eseu **Hölderlin și esența poeziei**: „Activitatea poetică este ctitorire a Ființei împlinită cu ajutorul cuvintelor”¹, considerăm că esența poeziei constă într-o relație nouă, originală și originară totodată, între Cuvânt și Ființă, văzută și rostită de poet înaintea celorlalți oameni care o așteaptă. Cum și de unde se naște această relație nouă între Cuvânt și Ființă? Spre deosebire de activitatea practică a omului, în care *devenirea* este trăire în cursul exterior, profan al timpului, activitatea poetică înseamnă întoarcerea de la devenire către ființă, ca trăire în cursul interior al timpului desemnat de Heidegger, în **Ființă și Timp**, prin conceptul de *temporalitate*: „Sensul existenței acestei ființări, pe care o denumim Dasein este temporalitatea”.² Prin acest concept, Heidegger desemnează proprietatea omului de a avea conștiința timpului, iar metoda sa constă în „găsirea unei explicații originale a timpului ca orizont al înțelegerii Ființei pornind de la temporalitate ca mod de a fi al Dasein-ului care înțelege Ființa”.³ Originea acestui concept se află în reprezentarea simultană a dimensiunilor timpului de către Sfântul Augustin în **Confesiunile** sale: „... Nici viitorul și nici trecutul nu există și, în mod impropriu, se spune: Există trei timpuri – trecutul, prezentul și viitorul; ci, probabil, la propriu vorbind, ar trebui să se spună: Există trei timpuri – prezentul din cele trecute, prezentul din cele prezente și prezentul din cele viitoare. Căci acestea trei există doar în suflet, iar în alt loc eu, unul, nu le văd a exista. Prezentul din cele trecute se află în memorie; prezentul din cele prezente în privirea atentă; și prezentul din cele viitoare în așteptare”.⁴ Orice *cogito* asupra existenței nu presupune prezentul fugitiv al devenirii, ci *durata* temporală care prezentifică subiectiv lucrurile, implicând – ca să ne referim la concepția despre durată expusă de Bergson în **Eseu asupra datelor imediate ale conștiinței** – „percepția simultană, nu succesivă a lui *înainte* și a lui *după*”.⁵ Iar rostirea acestui *cogito* înseamnă obiectivarea în limbaj a *sensului* existenței, dezvăluit nu în devenire, ci în orizontul temporalității. Căci – remarcă André Jacob în cartea sa **Timp și limbaj** – „limbajul implică temporalitatea”.⁶

Ideea întoarcerii de la devenire către ființă are o reprezentare mitică în momentul întoarcerii capului de către Orfeu, pe drumul dinspre împărăția morții spre împărăția vieții, pentru a se convinge că, potrivit înțelegerii cu zeii zguduiți de durerea cântecului său, umbra Euridicei îl urmează. Ceea ce vede Orfeu acum, ca și oricare alt poet care caută ființa destrămată în timp, nu este ființa, ci umbra

¹ Martin Heidegger, **Hölderlin și esența poeziei**, în **Originea operei de artă**, București, Ed. Univers, 1982, p. 200 (tr. Thomas Kleininger și Gabriel Liiceanu)

² Folosim ediția franceză Martin Heidegger, **Être et Temps**, Paris, Ed. Gallimard, 1996, p. 42 (traduit de l' allemand par François Vezin; traducerile în limba română ne aparțin)

³ *Ibid.*, p. 43

⁴ Sfântul Augustin, **Confesiuni**, București, Ed. Humanitas, 1998, p. 412 (tr. Gh. I. Șerban).

⁵ Henri Bergson, **Eseu asupra datelor imediate ale conștiinței**, Iași, Institutul European, 1992, p. 83 (tr. Diana Morărașu).

⁶ André Jacob, **Temps et langage**, Paris, Ed. Armand Colin, 1967, p. 366 (tr.n.).

ei, deci un lucru neesențial. Sub privirea lui, umbra Euridicei se destramă în noapte, pentru că Orfeu a trădat înțelegerea cu zeii și numai o altă relație cu ea, prin cuvânt, o poate reînvia – spiritual – în operă. Această operă nu-i un substitut al ființei pierdute în timp, ci rezultatul recuperării ei spirituale. Este forma verbală a ființei care se naște – întocmai zeiței Atena din capul lui Zeus – din conștiința poetului.

Pornind de la semnificațiile momentului „întoarcerii capului” de către strămoșul mitic al poezilor, s-au elaborat multe ipoteze și teorii, dintre care **Privirea lui Orfeu** de Maurice Blanchot și **Orfeu și tentația realului** de Ștefan Aug. Doinaș sunt două remarcabile eseuri la care mă voi raporta ca la niște modele ale propriei încercări. Poetul și eseistul român Ștefan Aug. Doinaș își sprijină argumentația pe credința clasică în referențialitatea limbajului: „Dincolo de fiecare nume stă un lucru la care vorbirea trimite fără încetare”.⁷ Dar sistemul de referință a limbajului devine în actul de creație – și aici se dezvăluie modernitatea gândirii lui Doinaș – o realitate simbolică, datorită calității cuvântului nu de a imita sensul comun al lucrului, ci de a crea unul nou ca „spațiu capabil să adăpostească coabitarea paradoxală a vechiului lucru cu noul său sens”. Ne despărțim, însă, de concepția lui Doinaș, afirmând că tentația realului sfârșește în momentul „întoarcerii capului” de către poet ca eu creator, care înseamnă – în termenii lui Husserl – „punerea între paranteze” a lumii exterioare, pentru a ajunge, prin „reducție fenomenologică”, la esența ei camuflată în imaginea interioară. Căci spune fenomenologul amintit în **Prelegeri de fenomenologie a conștiinței timpului interior**: „Noi nu avem de-a face cu realitatea decât în măsura în care ea este văzută ca o realitate intențională, reprezentată, intuită, gândită conceptual. În legătură cu problema timpului, asta înseamnă că ne interesează *trăirile timpului*”.⁸ Lucrul vechi dispăre ca și umbra Euridicei și rămâne, totodată, ca formă simbolică a lui, prin sensul său nou care este nu numai *original*, ci și *originar*, trimitând spre inefabila realitate a ființei pierdute și astfel recuperate. Poezia – și avem în vedere în special poezia modernă – poate fi nu numai *referențială*, ci și *auto-referențială*. Limbajul poetic construiește un sens care nu există în realitate, doar ca *virtualitate* a ființei. Numai pentru că transcende realitatea în virtualitate, temporalitatea devine *substanță a poeziei*, căci – afirmă André Jacob – „virtualizându-se, subiectul scapă câte puțin devenirii; el nu mai face propriu-zis parte din ea, ci devine capabil, dimpotrivă, de a o domina și integra în largă măsură. Din aceeași cauză, el se temporalizează. În loc de a fi purtat de ea, subiectul o înțelege, grație virtualităților care se constituie în mod uman. Deoarece se potențializează, omul devine prin intermediul gândirii *survolare a timpului și capacitate de a rosti lumea*”.⁹ Discursul cel mai pur poetic tinde să depășească domeniul fenomenologiei ca modalitate de cunoaștere a temporalității ființei, către *ontologie*, ca modalitate de a gândi ființa în *atemporalitate*.

În eseu deja amintit, eseistul francez Maurice Blanchot insistă asupra semnificației actului privirii, ca *inspirație*, premergător actului de creație: „Privirea lui Orfeu este darul ultim al lui Orfeu făcut operei, dar prin care el o refuză, o sacrifică, mergând spre mișcarea nemăsurată a dorinței, către origine, și înaintând astfel, fără știrea lui, către originea operei”.¹⁰ Perspectiva din care Blanchot analizează actul de creație este – spre deosebire de a lui Doinaș – romantică, deoarece rolul decisiv îi revine *inspirației*, ca libertate de a contempla ființa, uitând nevoile existenței și exigențele artei: „Inspirația este tocmai aceasta, a o privi pe Euridice, fără grija cântului, cu nerăbdarea și imprudența dorinței care uită legea”.¹¹ Întrucât, pentru eseistul francez, Euridice se identifică cu Opera în

⁷ Ștefan Aug. Doinaș, **Orfeu și tentația realului**, București, Ed. Eminescu, 1974, p.7.

⁸ Edmund Husserl, **Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps**, Paris, Presses Universitaires de France, 1964, p. 15 (traduit de l' allemand par Henri Dussort) ; v. și fragmentar în ant. **Materia, spațiul, timpul în istoria filosofiei**, vol. II, București, Ed. Minerva, 1982, p. 197 (tr. Thomas Kleininger)

⁹ André Jacob, *op. cit.*, p. 364.

¹⁰ Maurice Blanchot, **Privirea lui Orfeu**, în **Spațiul literar**, București, Ed. Univers, 1980, p. 113 (tr. Irina Mavrodin).

¹¹ *Ibid.*, p. 112.

momentul „întoarcerii capului”, eșecul din mit al recuperării ființei este sinonim cu eșecul oricărei opere: „Întorcându-se către Euridice, Orfeu distruge opera, opera pe dată se desface, și Euridice se întoarce în întuneric; esența nopții, sub privirea lui, se revelează ca lucru neesențial. Astfel, el trădează opera și pe Euridice, și noaptea”.¹² Contrazicem, însă, ipoteza lui Blanchot, afirmând că actul de contemplație a ființei nu se suprapune cu actul de creație a operei, deci nu sunt simultane, ci *successive* și *întrepătrunse*. Opera poate, însă, să-și aibă originea în actul de contemplație a ființei ca sursă de cunoaștere. Privirea lui Orfeu se îndreaptă – ca *intenționalitate*, spre a întrebuița un concept specific fenomenologiei husserliene¹³ – spre o Euridice, umbră a propriei ființe căzute în timp. Percepția ei nu s-ar împlini poetic, fără un *sentiment al timpului* trăit cu intensitate de poet, care suspendă toate *retențiunile* și *protențiunile* străine de reprezentarea pură a obiectului. Poetul se află cu obiectul cunoașterii într-o relație de timp *originară*. Trăirea lirică duce la interiorizarea percepției lumii temporale în scopul fixării ei în durată. Putem adăuga, citându-l pe Rosario Assunto din **Note despre timpul poeziei**, că „poezia este în viață ca durată în succesiune și, prin urmare, ca o extindere a temporalității în temporaneitate; în timp ce viața în poezie este ca o contragere a *succesiunii în durată* și, prin urmare, cu acea oglindire a vieții finite în infinitul poeziei, care înalță viața chiar deasupra propriei finalități”.¹⁴

Nici distincția – atât de modernă – dintre *eul poetic* și *eul empiric* nu elucidează problema. Din punctul nostru de vedere, eul poetic este camuflat în eul empiric ca o deschidere prin care acesta din urmă participă la ființă. Prin eul poetic vorbește un eu empiric adânc interiorizat, încât devine scena Ființei definite de Platon, în **Parmenide**, ca Unu și Multiplu.¹⁵ Acest eu poetic este sinteza originară dintre identitate și alteritate, grație căruia poetul devine instrumentul cunoașterii ființei. Tot astfel pot fi interpretate și versurile lui Eminescu din **Scrisoarea IV**:

„Nu trăiți voi, ci un altul vă inspiră – el trăiește,
El cu gura voastră râde, el se-ncântă, el șoptește,
Căci a voastre vieți cu toate sunt ca undele ce curg,
Vecinic este numai râul: râul este Demiurg”,

cu diferența că poetul român are o viziune – împărtășită și de noi – heraclitică, nu eleată, asupra existenței. Acest eu poetic înseamnă, deci, depășirea subiectivității în sensul obiectivării într-un limbaj esențial în care și Celălalt (re-ceptorul/ cititorul) se poate regăsi ca ființă.

Eul poetic este camuflat în eul empiric al poetului, întocmai cum sacrul este – în gândirea lui Mircea Eliade – camuflat în profan.¹⁶ Poetul, ca eu empiric, trăiește în timpul profan, înțeles ca o succesiune de întâmplări personale sau de evenimente colective/ istorice. Din cursul exterior, orizontal, de clipe existențiale succesive, „clipa poetică” analizată ca și concept de Gaston Bachelard în cartea sa **Intuiția clipei**, se detașează ca o *potențare* a simțirii și gândirii spre cunoașterea cursului interior, vertical, al timpului devenit o sumă de simultaneități care se convertește în durată: „Dacă nu

¹² *Ibid.*, p. 110.

¹³ Edmund Husserl, **Idées directrices pour une phénoménologie**, Paris, Ed. Gallimard, 1950 (traduit de l' allemand par Paul Ricoeur). Husserl definește *intenționalitatea* drept „proprietatea pe care o au *trăirile* de a fi conștiință *despre ceva*” (p. 283)

¹⁴ Rosario Assunto, **Note despre timpul poeziei**, în **Scrieri despre artă**, vol. I **Filosofia grădinii și filosofia în grădină**, București, Ed. Meridiane, 1988, p. 70 (tr. Olga Mărculescu). Esteticianul italian face distincție între conceptul de *temporalitate*, care este calitativă, și cel de *temporaneitate*, care-i cantitativă – v. **Peisajul și estetica**, vol. I, București, Ed. Meridiane, 1986, p. 127 (tr. Olga Mărculescu).

¹⁵ Platon, **Parmenide**, în **Opere**, vol. VI, București, Ed. Științifică și Enciclopedică, 1989. Pentru Platon, dialectica dintre Unul și Multiplul Ființei se fundamentează pe ontologia Unului, iar pluralitatea se deduce din unitate: „...dacă Unu nu este, nici un lucru din rândul celorlalte nu poate fi gândit; fără Unu, este cu neputință să gândim și pluralitatea.” – p. 137 (tr. Sorin Vieru)

¹⁶ Mircea Eliade, **Sacrul și profanul**, București, Ed. Humanitas, 1992 (tr. Rodica Chira).

mai urmează cursul vieții, ea este mai puțin decât viața; ea nu mai poate depăși viața decât imobilizând viața, trăind pe loc dialectica bucuriilor și necazurilor. Ea este atunci principiul unei simultaneități esențiale în care ființa cea mai disperată, cea mai dezbinată își cunoaște unitatea”.¹⁷ Clipa poetică semnifică un *acum* care prezentifică totul, fără a mai avea vreo legătură cu clipele precedente sau cu cele următoare. De aici își trag originea toate teoriile – de la Platon la adepții „poeziei pure” – referitoare la transcendența clipei poetice care s-ar asemana, în esența ei, *revelației* unor adevăruri/idei existente în afara timpului, în eternitate. Clipa poetică nu este o formă de *anamnesis* platonice, ci un dar al *imanenței* care face sensibil obiectul temporal prin *percepție* și *reprezentare*. Percepția exterioară și reprezentarea interioară reprezintă treptele unui *mimesis* aristotelic, avându-și centrul în *privire*, premergător actului de creație, deoarece transferă obiectul cunoașterii din realitatea mereu schimbătoare într-o virtualitate. Considerăm reduționistă concepția lui Bachelard, pentru care poezia este „metafizică instantanee”, deoarece există mare poezie lirică, în toate vremurile și locurile, și fără implicații metafizice. Apreciem, însă, că clipa poetică se desprinde din succesiunea celorlalte clipe care alcătuiesc timpul, convertindu-se în durată generatoare de poezie la întâlnirea dintre *cotidian*, ca orizont al efemerului, și *metafizic*, ca orizont al spiritualului. Remarcele unui poet și eseist român contemporan, Alexandru Mușina, referitoare la poezia postmodernistă, credem că se pot aplica poeziei în general: „o poezie pentru care *metafizicul* nu există decât în *realul de zi cu zi*, care nu poate să vadă transcendentul decât în imanent. O poezie care nu caută sacrul în zone transmundane, ci chiar în profan”.¹⁸

Se ridică atunci întrebarea: Cum devine clipa poetică poezie? Altfel spus, cum devine ea din trăire interioară un obiect estetic cu ontologie particulară, atemporală? Răspunsul cel mai potrivit ni-l dă Georges Poulet în introducerea sa la **Studii asupra timpului uman**: „...Actul de a înțelege, actul de a simți, actul de a vrea și actul de a se bucura, toate acestea nu se împlinesc în om decât de-a lungul timpului, cu ajutorul timpului, purtat de timp spre desăvârșirea sa. Dar în măsura în care acest act se apropie de punctul său de perfecțiune, pe măsură ce el se împlinește în timp, el tinde să se degajeze din timp. În clipa în care el atinge plenitudinea sa, tot ce este temporal a dispărut. El privește perfecțiunea într-o clipă care transcende timpul și care, atâta cât durează, durează dintr-o durată permanentă”.¹⁹ În împlinirea acestei ontologii a operei, rolul decisiv îi revine limbajului, care dă formă conținuturilor empirice ale cunoașterii. Autenticitatea cunoașterii este dovedită de originalitatea formei care ia ființă în și prin limbaj. Într-o poezie intitulată **Ardere**, Lucian Blaga întreabă: „Cuvântul – unde-i? Ca un nimb/ Să te ridice peste timp”. Poetul, căutând ființa pierdută, găsește cuvântul, prin care aceasta este recuperată la o viață nouă, eternizată în artă. Descriind poezia lirică în **Prelegeri de estetică**, Hegel consideră arta o fixare în formă a conținutului trecătoarei clipe: „Cea mai fugitivă dispoziție sufletească a clipei, strigătul de veselie al inimii, fulgurațiile momentane ale unor bucurii lipsite de griji, melancolia și tristețea, jalea, pe scurt întreaga gamă a sentimentelor cu mișcările lor momentane sau cu diversele lor reacții față de cele mai variate obiecte este fixată aici și eternizată, datorită faptului că este exprimată”.²⁰ Eternitatea promisă de clipa poetică nu reprezintă o realitate, ci o *posi-bilitate* abia după înfăptuirea artistică a operei. Nerăbdarea cunoașterii din clipa poetică devine operă de artă numai printr-o lungă răbdare. *Timpul trăirii poetice și timpul creației poetice*, deși se întrepătrund, se deosebesc cantitativ („E timpul scurt și arta lungă”, spune Baudelaire într-un sonet al său), dar și calitativ, deoarece trăirea se compune dintr-un conținut original instantaneu (emoții, sentimente), iar creația înseamnă ordonarea acestui conținut într-o formă verbală dătătoare de sens.

¹⁷ Gaston Bachelard, **L' Intuition de l' instant**, Paris, Ed. Stock, 1992, p. 103 (tr. n).

¹⁸ Alexandru Mușina, **Unde se află poezia?**, Târgu-Mureș, Ed. Arhipelag, p. 27.

¹⁹ Georges Poulet, **Etudes sur le temps humain**, vol.I, Paris, Ed. Plon, 1949, p.VI (tr.n.).

²⁰ G.W.F. Hegel, **Prelegeri de estetică**, vol. II, București, Ed. Academiei, 1996, p. 514 (tr. D.D.Roșca).

Conținutul și forma sunt, de asemenea, întrepătrunse, câtă vreme – susține Liviu Rusu în **Estetica poeziei lirice** – își au originea comună în trăirea poetică: „Forma nu e ceva exterior fondului și care i s-ar suprapune, ci este ea însăși rezultatul unei trăiri. Și anume trăirea care elaborează forma este aceeași care ne dezvăluie și fondul original”.²¹

Poetul primește, prin *inspirația* de origine imanentă, un conținut original irațional pe care îl transpune, prin *travaliul* – supralicitat de Paul Valéry până la încercarea de a anula rolul inspirației²² – într-o formă, folosindu-se de limbă ca de un bun rațional dobândit, reînsuflețită, însă, de vocea unui eu care își afirmă autenticitatea și originalitatea. Sub aspect fenomenologic, inspirația este – spune Mikel Dufrenne în **Poeticul** – „o relație intențională”, grație căreia „starea poetică nu se instalează într-o subiectivitate închisă”²³, ci – adăugăm noi – ajunge la existență obiectivă prin intermediul limbii. Ființa din poezie este o construcție simbolică a ființei întrezărite în clipa poetică. Această construcție în și prin limbaj se petrece, ca orice activitate practică a omului, în cursul timpului profan. Ea actualizează conținutul original de emoții și sentimente, dar răspunzătoare de *forma* lui estetică rămâne gândirea inspirată și lucidă totodată, care-l ordonează în limbaj. Din perspectivă fenomenologică, limbajul nu trimite la Ideile platonice eterne, ci la lucrurile temporale pe care le immortalizează în *expresie*. Orice limbaj este apt de-a (re)produce poezia rezultată din interacțiunea dintre subiectul și obiectul cunoașterii. Limbajul se materializează în poezie prin *abatere*, ca să întrebuițăm conceptul definitoriu al lui Jean Cohen din cartea lui **Structura limbajului poetic**²⁴, de la funcția lui practică, transformându-se din instrument de comunicare în sursă de cunoaștere. Poetul ascultă vocea lucrurilor adânc interiorizate și reprezentate, traducând-o în cuvintele comunității sale lingvistice, fără a le mai înscrie în sfera semantică familiară, dimpotrivă, încărcându-le de mister ontologic. Căci unul dintre rosturile poeziei este – spune Mallarmé în sonetul **Mormântul lui Edgar Poe** – acela de „a da un sens mai pur cuvintelor tribului”. Expresia, metaforică sau nudă, conturează obiectul imaginar grație ingeniozității poetului de-a combina cuvintele. Există o *temporalitate intrinsecă limbii*, înscrisă în special în *structura verbului*, fără de care – demonstrează Gustave Guillaume în lucrarea sa **Timpul și Verbul**²⁵ – n-ar putea deveni vizibil ceea ce, prin natură, este făcut să rămână invizibil. Poetul își asumă *jocul cu timpurile verbale*, până ajunge la *forma expresivă* în care temporalitatea filtrată imaginar se regăsește în cea gramaticală. Textul poetic dobândește astfel o *temporalitate autonomă*.

Timpul creației este, însă, străbătut, ca de un curent, de starea poetică generată în timpul trăirii, orientându-l în sens vertical, încât – constată André Jacob – „momentul vorbirii este un punct de condensare: el introduce în devenire un centru de referință și o putere ordonatoare”.²⁶ *Singurătatea* este condiția *sine qua non* a timpului creației, dată poetului nu ca alegere personală, ci ca destin, comparabilă cu a unui demiurg. Ea este consecința momentului „întoarcerii capului” de către Orfeu care ajunge singur la lumină, după ce umbra Euridice se destramă sub privirea lui în neguri. În timpul

²¹ Liviu Rusu, **Estetica poeziei lirice**, București, Casa Școalelor, 1944, p. 100.

²² Paul Valéry, **Poezii. Dialoguri. Poetică și estetică**, București, Ed. Univers, 1989. În eseu **Poezie și gândire abstractă**, Valéry minimalizează rolul inspirației, pe care o consideră numele dat de către cititor impresiei sale față de perfecțiunea operei finite, ignorând efortul de *facere* a acesteia: „Cum urmele efortului, reluările, caznele, timpul scurs, zilele nefaste și neplăcerile au dispărut, au fost șterse de suprema revenire a spiritului asupra operei sale, unii, care nu văd decât perfecțiunea rezultatului, îl vor privi ca fiind datorat unei minuni numită de ei INSPIRAȚIE. Aceștia fac din poet un fel de *medium* momentan.” – p. 594 (tr. Marius Ghica).

²³ Mikel Dufrenne, **Poeticul**, București, Ed. Univers, 1971, p. 162 (tr. Ion Pascadi)

²⁴ Jean Cohen, **Structure du langage poétique**, Paris, Ed. Flammarion, 1966. Teoreticianul francez explică astfel fenomenul: „Deoarece proza este limbajul curent, îl putem lua drept normă și considera poemul ca *abatere* (fr. *écart*) în raport cu aceasta.” – p. 12 (tr.n).

²⁵ Gustave Guillaume, **Le Temps et le Verbe**, Paris, Ed. Champion, 1970.

²⁶ André Jacob, *op. cit.*, p. 343.

creației, poetul dă formă apolinică stării poetice dionisiace, altfel spus, multiplul haotic al ființei ca sumă de simultaneități se înalță la unitatea sensului ei configurat într-o *succesiune de cuvinte*. Trăirea originară imprimă poeziei un anumit *ritm*. În **Critica ritmului**, Henri Meshonnic consideră ritmul „organizarea sensului în discurs”²⁷, deoarece el dă curs selecției din vocabular a acelor cuvinte care se articulează după logica subiectului. Ritmul este tot atât de vital pentru un discurs ca și pulsul sângelui într-un organism. El se desfășoară într-o cadență asemănătoare timpului, cu diferența că linearitatea temporală devine circularitate, manifestată în *periodicitatea* riguros respectată în prozodia clasică, liberă în cea modernă. Ritmul dă măsura vitalității discursului, deoarece prin el se actualizează forța inspirației. Inspirația însăși se aseamănă cu un preludiu de orchestră care își acordează instrumentele. Schiller, în studiul **Despre poezia naivă și sentimentală**, identifică inspirația cu o „stare sufletească muzicală” premergătoare *ideii poetice* care „apare abia pe urmă”.²⁸ Temporalitatea se manifestă în poezie mai întâi ca ritm, apoi ca discurs. Între timpul trăirii și timpul creației este o relație de continuitate, datorită inspirației care însuflețește travaliul artistic, întreținând prin intermediul ritmului vitalitatea creatoare. Travaliul artistic presupune o fuziune senină de inspirație și luciditate. În această privință, suntem de acord cu afirmațiile lui T.S. Eliot din eseul **Tradiție și talent personal**: „Căci nu e vorba nici de emoție, nici de amintire, nici, dacă dăm cuvântului sensul normal, de seninătate. E fuziune, și ceva nou rezultând din fuziunea unui număr mare de experiențe; e o fuziune care se petrece în mod conștient sau deliberat. Aceste experiențe nu sunt *reamintite* și, în cele din urmă, ele se unesc într-o atmosferă care nu e *senină* numai prin aceea că e asociată pasiv cu evenimentul real. Bineînțeles nu asta este totul. În scrierea poeziei intră o mare doză de conștientă și deliberare”²⁹.

Ne situăm pe poziția modernilor care înțeleg opera ca rod al mai multor momente cu roluri diferite, coroborate însă în împlinirea ei: *mimesis*, *poiesis*, *aisthesis* și *katharsis*, termeni cu conotații noi adăugate sensului lor etimologic acordat de Aristotel în **Poetica** sa³⁰ dintre care ultimii trei au fost întrebuițați și de Hans-Robert Jauss, pentru a descrie experiența estetică drept o hermeneutică.³¹ Este procesul obiectivării artistice, în care *fantasma imaginară* a ființei dobândește formă în și prin limbaj. Fantasma imaginară păstrează mimetic unele dintre datele ființei cunoscute în timp, redimensionate inconștient de emoția sau sentimentul care-i asigură existența interioară. Momentul următor *mimesis*-ului, îl reprezintă *invenția tehnică* promovată de poet pentru transpunerea trăirii poetice în limbaj. Numai pentru că simțirea și gândirea sunt întrepătrunse, li se asociază spontan limbajul potrivit. În acest moment, numit *poiesis*, fuziunea dintre rațional și irațional provoacă producerea formei ca embrion al operei. Producerea operei ca viziune originală despre lume nu este un simplu exercițiu de dezvoltare a imaginii care trece din negativ în pozitiv cu anumite tehnici învățate sau descoperite anterior de poet, ci presupune invenția tehnicilor în procesul însuși de creație, cu aportul *inteligenței artistice* care dezvoltă într-un sens opera din faza de embrion. Momentul următor – *aisthesis* – înseamnă dezvoltarea și înfrumusețarea artistică a primei forme, brute, care devine locul unde ființa pierdută este recuperată spiritual.

În acest moment în care raționalul pune treptat stăpânire pe irațional, conștiința poetului se detașează de operă, acționând asupra ei cu luciditate și discernământ critic, convocate să așeze cu migală conținutul în forma definitivă, în așa fel încât părțile să comunice cu întregul și întregul cu părțile. Experiența estetică devine o *hermeneutică*, deoarece împlinirea formei marchează dezvoltarea

²⁷ Henri Meshonnic, **Critique du rythme**, Paris, Ed. Verdier, 1982, p.70 (tr.n.)

²⁸ Friedrich Schiller, **Despre poezia naivă și sentimentală**, în **Scrieri estetice**, București, Ed. Univers, 1981, p. 384 (tr. Gheorghe Cojocaru)

²⁹ T.S.Eliot, **Tradiția și talentul personal**, în **Eseuri**, București, Ed. Univers, 1974, p. 29 (tr. Petru Creția)

³⁰ Aristotel, **Poetica**, București, Ed.Academiei, 1965 (tr. D.M.Pippidi)

³¹ Hans-Robert Jauss, **Experiență estetică și hermeneutică literară**, București, Ed. Univers, 1983 (tr.Andrei Corbea)

sensului original , cum concluzionează Liviu Rusu: „Abia prin formă se imprimă interiorității ceva durabil , numai prin ea se cristalizează din convulsiunile trecătoare un sens permanent. Iar de aici o concluzie firească: sensul adânc al unei opere de artă se poate înfățișa în întregime numai în momentul în care și forma ei va fi complet elaborată”.³² Numai prin însoțirea talentului cu spiritul critic poetul poate răspunde exigențelor de autenticitate și originalitate care alcătuiesc un *stil* inconfundabil. Realizarea întregului este pragul eliberării de starea poetică cristalizată într-un sens. Este momentul numit *katharsis* al conștiinței creatoare, care înseamnă eliberarea de trăirea personală într-o formă impersonală și detașarea poetului de opera ajunsă la conștiința ei de sine stătătoare, altfel spus, la existență obiectivă.

³² Liviu Rusu, *op. cit.*, p. 103.

CAPITOLUL II

POEZIA ÎN TIMP

Schimbând ce-i de schimbat în această afirmație a lui Paul Ricoeur din **Conflictul interpretărilor**: „Orice tradiție trăiește grație interpretării; cu acest preț ea durează, altfel spus rămâne vie”³³, considerăm că orice poezie lirică există și durează în timp, dincolo de momentul creației, numai în măsura în care continuă să fie ascultată/ citită, interpretată și înțeleasă. Lectura hermeneutică a unui text poetic *închis* ca univers de semne în momentul revolut al creației îl actualizează, însă, într-un orizont temporal *deschis* interpretării și înțelegerii, care aparține cititorului. Relația dintre închiderea și deschiderea operei este descrisă, de data asta, din perspectivă semiotică, de Umberto Eco în **Opera deschisă** astfel: „O operă de artă, formă încheagată și *închisă* în perfecțiunea sa de organism perfect dimensionat, este în același timp *deschisă*, oferind posibilitatea de a fi interpretată în cele mai diferite feluri, fără ca singularitatea ei cu neputință de reprodus să fie prin aceasta lezată. Orice consum este, astfel, o *interpretare* și o *execuție*, încât în orice consum opera retrăiește într-o perspectivă originală”³⁴. Cititorul trăiește o stare de *empatie*³⁵, înțeleasă ca transpunere a conștiinței sale în conștiința operei obiectivată în ordinea semnelor, urmată de ordonarea semnificațiilor într-un sens în propria conștiință. *Cititorul empatic*, cum îl numim pe cititorul în stare de empatie, reprezintă sinteza dintre o conștiință creatoare dată ca alteritate prin intermediul textului și o conștiință critică definită fenomenologic în categorii ale identității de Georges Poulet drept „conștiință a unei ființe căreia îi este dat să surprindă ca fiind al său ceea ce se petrece în conștiința altei persoane”³⁶. El retrăiește mitul lui Orfeu, conștient că Opera nu este decât umbra/ copia Euridice pe care gândirea și imaginația lui sunt chemate să o reînsoflească. „Întoarcerea capului” de către Orfeu, pentru a se convinge că Euridice îl urmează din întuneric spre lumină, nu este numai gestul *inconștient* al poetului, ci și gestul *conștient* al cititorului empatic, animat – în concepția lui Umberto Eco – de „inițiativa de a face opera împreună cu autorul”³⁷. El nu trădează pactul cu o putere transcendentă într-un moment de îndoială, ci tocmai *îndoiala* în accepția lui Descartes³⁸ semnifică certitudinea existenței sale ca ființă gânditoare în raport cu altă gândire anterior textualizată. Îndoindu-se de știința lui despre semnele din care-i structurat textul, el provoacă *sensul* să iasă din ascundere în

³³ Paul Ricoeur, **Le conflit des interprétations**. Essais d'herméneutique, Paris, Ed. du Seuil, 1969, p. 198 (tr.n.).

³⁴ Umberto Eco, **Opera deschisă**, București, Editura pentru literatură, 1969, p.19-20 (tr. Cornel Mihai Ionescu).

³⁵ Folosim termenul de *empatie* nu în sensul comun, ci în accepția acordată de Theodor Lipps în **Estetica**. Partea I, **Bazele esteticii**, vol. I, București, Ed. Meridiane, 1987: „Eu pot participa interior la comportamentul altuia dacă și în măsura în care această *participare* este pentru mine *propria mea acțiune* împlinită liber, adică dacă comportamentul celui alt corespunde propriei mele structuri, astfel încât, într-un comportament interior identic să se realizeze o forță, un impuls, o necesitate, poate un dor al propriei mele ființe” – 132 (tr. Grigore Popa).

³⁶ Georges Poulet, **Conștiința critică**, București, Ed. Univers, 1979, p. 300 (tr. Ion Pop).

³⁷ Umberto Eco, *op. cit.*, p. 46.

³⁸ René Descartes, **Discurs despre metoda de a ne conduce bine rațiunea și a căuta adevărul în științe**, București, Ed. Academiei, 1990 (tr. Daniela Roventă-Frumușani și Alexandru Boboc).

deschiderea interpretării și înțelegerii. Sub privirea lui așintită pe firul labirintic al semnelor, acesta începe să-i vorbească straniu sau familiar, invitându-l la dialog. Este necesar să facem distincție între *timpul creației* și *timpul lecturii*. Există o *distanță temporală* care nu poate fi ignorată de cititor, deoarece ea reprezintă măsura efortului de actualizare a sentimentului textualizat al altui timp în timpul lecturii. În cartea sa intitulată **Actul lecturii**, Wolfgang Iser constată că: „Un text literar se caracterizează, într-adevăr, prin puterea lui inepuizabilă de a face să retrăiască o epocă revolută. El continuă să vorbească chiar și dacă mesajul său și-a pierdut actualitatea, iar semnificația lui și-a pierdut importanța”.³⁹ Poezia lirică, mai ales, exprimând sentimentul timpului unui poet tocmai în scopul transcenderii timpului, tinde să se mențină într-un raport de sincronie cu o conștiință viitoare. Cu mult înaintea teoreticienilor *esteticii receptării*, Valéry făcea observația că „opera spiritului nu există decât în act”⁴⁰, referindu-se deopotrivă la actul de creație și la actul de lectură. Sentimentul timpului trăit de poet în actul de creație își conservă profunzimea și prospețimea în forme artistice structurate din combinații de cuvinte. Aceste forme artistice au fost relaționate definitiv de conștiința poetului într-o ordine pe care conștiința cititorului este constrânsă, în actul lecturii, s-o urmeze. În timpul lecturii, cititorul acceptă să i se vorbească cu certitudinea că vocea pe care o ascultă vine dinlăuntrul textului ca *voce a autorului*. Prin însăși posibilitatea lecturii, distanța temporală dintre conștiința autorului reflectată în operă și conștiința cititorului tinde să se anuleze. Grație textului care a rămas pentru lectură, *distanța* dintre autor și cititor se transformă în *apropiere*. Cititorul nu citește, însă, opera în *spiritul timpului* ei, ci o actualizează, căci lectura însăși – observă Radu Stanca în eseul intitulat **Problema cititului**, vrednic de-a sta alături de cele mai moderne contribuții la teoria lecturii – înseamnă „acțiunea de actualizare a operei literare”.⁴¹ Opera care vorbește are asupra cititorului un *efect estetic*, înțeles în accepția acordată de Wolfgang Iser într-o definiție a lecturii: „Lectura este momentul în care textul începe a produce un efect, chiar dacă acesta are o semnificație istoric revolută care nu mai poate imediat atinge, ci numai în măsura în care sensul constituit prin lectură ne deschide cale de acces către o lume străină pe care nu putem de atunci s-o înțelegem și unde putem vedea ceea ce nu mai există”.⁴² Urmând relaționarea textuală a cuvintelor, cititorul vede în formele artistice *spațializarea imaginară* a unui timp revolut. În imaginația lui, *formele expresive* refac concretețea stării originare de lucruri suspendată pentru totdeauna temporal. Lectura înseamnă, deci, pe lângă *actualizarea* operei, și , cu un termen întrebuițat de fenomenologul Roman Ingarden, o *concretizare* a textului structurat din semne abstracte. Această concretizare este, de fapt, sinonimă cu actualizarea în timpul lecturii a imaginilor fixate de poet cu ajutorul cuvintelor în timpul scrierii. Ingarden precizează caracterul imaginar al acestui proces: „Datorită actualizării imaginilor, obiectele devin fenomene concrete, deși numai în imaginația cititorului”.⁴³

În concepția noastră, actul lecturii se desfășoară *în doi timpi*, care se întrepătrund. Primul timp este *lectura ca ascultare/ citire*, iar al doilea timp are, la rândul său, două faze: *lectura ca interpretare* și *lectura ca înțelegere*. Lectura ca ascultare/ citire a unei poezii lirice urmează relaționarea semnelor așa cum conștiința creatoare a înfăptuit-o pentru a-i vorbi cititorului, având, deci, o desfășurare *lineară*. Pe această primă treaptă, cititorul empatic „întoarce capul”, altfel spus, se transpune în conștiința operei față de a cărei creație el se află într-un avans temporal pe care efectul estetic provocat de lectură tinde a-l anula. Deși cuvintele apar sub privirea lui într-o anumită succesiune

³⁹ Folosim ediția în limba franceză: Wolfgang Iser, **L'acte de la lecture**. Théorie de l'effet esthétique, Bruxelles, Ed. Pierre Mardaga, 1985, p. 36-37 (tr.n.).

⁴⁰ Paul Valéry, **Introduction à la poétique**, Paris, Ed. Gallimard, 1938, p. 40.

⁴¹ Radu Stanca, **Problema cititului**, în **Acvariu**, Cluj, Ed. Dacia, 1971, p.52.

⁴² Wolfgang Iser, *op. cit.*, p. 44.

⁴³ Roman Ingarden, **Studii de estetică**, București, Ed. Univers, 1978, p. 86 (tr. Olga Zaicik).

impusă pentru totdeauna de autor, formele artistice vin înspre el, în funcție de modurile și timpurile verbale componente, pe diferite *perspective temporale*. Datorită efectului de spațializare a timpului, stările de lucruri configurate verbal pot apărea succesiv, dar și simultan sau izolate unele de altele. *Orizontul temporal al operei* ca alteritate și *orizontul temporal al cititorului* ca identitate se reflectă unul într-altul, realizând sinteza înțelegerii ca *descoperire a sensului* într-un limbaj diferit de al textului, care aparține cititorului. Acesta este limbajul lecturii ca interpretare prin care opera este *recreată* în conștiința cititorului. Cu cât acest limbaj este mai aproape de sensul adevărat al operei, cu atât el este mai adecvat intențiilor autorului. Lectura devine astfel *dialog peste timp* între două identități. Dar acest dialog nu se poate desfășura decât ca interpretare a textului. Interpretarea are structura comunicării, cu întrebări care încearcă să smulgă textului răspunsurile ca semnificații. Lectura ca interpretare este *circulară*, într-o desfășurare – consideră Paul Cornea în **Introducere în teoria lecturii** – „lentă, implicând reveniri și întreruperi”, „cu intrări multiple, senzuală, atentă la muzica și la plasticitatea vorbelor”.⁴⁴ Întrebările și răspunsurile sunt formulate într-un limbaj propriu cititorului, substituindu-se operei ca *recreare* a ei. Interpretarea ca înțelegere a operei încearcă, așadar, re-crearea ei în conștiința cititorului.

Roman Ingarden descrie timpul lecturii drept o succesiune de momente temporale diferite ca durată în raport cu fiecare parte componentă a textului: „Ceea ce se desfășoară în timpul lecturii este frază care se desfășoară în text. Operațiunea de creare, respectiv de reproducere, a frazelor se săvârșește în timp, mai repede sau mai încet, de la caz la caz; tot în timp se constituie și fraza însăși prin care această operațiune se manifestă. Uneori fraza este atât de lungă, se compune din atâtea elemente, încât timpul în care se desfășoară și pe care trebuie să punem stăpânire printr-un *singur* act de înțelegere depășește capacitățile noastre perceptive și de memorie. Neputând înțelege fraza, o repetăm sau o descompunem în elemente pe care ne străduim să ni le însușim în parte”.⁴⁵ Lectura ca interpretare ia forma unei *căutări*, cu priviri retrospective sau anticipative, a sensului ascuns, ca un fir călăuzitor, în labirintul textului. Interpretând formele artistice ca părți componente ale întregului, cititorul vede sensul ca reflectare a întregului în parte și a părții în întreg. Lectura ca interpretare presupune, deci, aplicarea unor strategii de descompunere a întregului în părți, de stabilire a legăturilor între părți, ca și a legăturilor dintre părți și întreg, urmând regula *cercului hermeneutic*, conform căreia – afirmă Hans-Georg Gadamer în cartea lui **Adevăr și Metodă** – „trebuie înțeles întregul pe baza părții și partea pe baza întregului”.⁴⁶ Sensul nu apare la sfârșitul lecturii ca însumare a părților componente ori ca „iluminare” spirituală. El se constituie pe parcursul lecturii ca proces nelinear, cum apreciază Harald Weinrich în cartea intitulată chiar **Tempus**: „Înțelegerea este un proces complex, nelinear. Pentru a discerne sensul exact al unui semn în lanțul vorbirii, receptorul trebuie să ia fără încetare informația prealabilă sau, ca modalitate de așteptare, să anticipeze informația care vine”.⁴⁷ Deși apare la început *multiplu*, sensul adevărat al unei poezii este *unul* – a nu se înțelege *univoc*, deoarece în poezie sensul se înfățișează, de regulă, *echivoc* – constituit pe parcursul lecturii ca un traseu circular. Unele texte le indică cititorilor de la început, prin intermediul titlului, traseul de interpretare, dezvăluind grija autorului pentru o înțelegere a sensului adecvată intențiilor sale. Alți poeți, în special modernii experimentali, preferă să întrețină sensul într-o stare de ambiguitate între deschidere și ascundere, lăsând cititorilor inițiativa de a interpreta și înțelege textul în conformitate, ca să folosim o sintagmă a lui Hans-Robert Jauss devenită clișeu în limbajul criticii actuale, cu

⁴⁴ Paul Cornea, **Introducere în teoria lecturii**, București, Ed. Minerva, 1988, p.140.

⁴⁵ Roman Ingarden, *op. cit.*, p. 93.

⁴⁶ Folosim ediția în limba franceză: Hans-Georg Gadamer, **Vérité et Méthode**. Les grandes lignes d'une herméneutique philosophique, Paris, Ed. du Seuil, p. 131 (tr.n.).

⁴⁷ Folosim ediția în limba franceză: Harald Weinrich, **Le Temps**, Paris, Ed. du Seuil, 1973, p. 68 (tr.n.).

orizontul de așteptare care le este propriu.⁴⁸ În fond, cititorul are libertatea de a descoperi chiar un sens inedit, corespunzător interpretării sale și diferit de sensul proiectat de autor, atâta vreme cât opera este – cu o sintagmă aparținătoare, de această dată, filosofului Constantin Noica – o „închidere care se deschide”⁴⁹ la fiecare nouă lectură.

Sensul unei poezii lirice descoperit prin aplicarea metodei hermeneutice, reducând multiplul la unul, este, deci, *altfel* înțeles la fiecare nouă lectură. Gadamer constată pe bună dreptate că: „Punerea în lumină a sensului adevărat conținut de text sau de o direcție artistică nu ajunge la sfârșit într-un punct precis. Este, în realitate, un proces nelimitat”.⁵⁰ *Pluralitatea lecturilor* este o ipoteză demonstrabilă atâta timp cât o poezie lirică poate fi interpretată și înțeleasă în feluri diferite chiar de același cititor, în funcție de metoda de receptare aplicată. Fiecare nouă lectură înseamnă *aplicarea* unui sistem de valori ale cititorului operei care, deși nu încetează de a vorbi mereu aceeași limbă, este *tradusă* și astfel recreată după un alt cod în mintea celui care ascultă/ citește. În măsura în care opera îi produce receptorului satisfacție estetică, acesta adoptă *perspectiva estetică* drept metodă inocentă de interpretare și înțelegere adecvată a sensului adevărat al operei. *Lectura estetică* a unei poezii provoacă – remarcă Radu Stanca – „o rezonanță profundă, amplă și colorată, în întreaga personalitate a celui ce înțelege. Această rezonanță este și integrală, adică cuprinde toate domeniile spiritului simultan”.⁵¹ În schimb, *lectura specializată* limitează rezonanța spirituală a cititorului care încearcă să capteze sensul lăsat în libertate într-un sistem cu reguli prestabilite de interpretare și înțelegere. Valoarea și viabilitatea unei poezii lirice, ca și ale fiecărei opere literare, nu pot fi măsurate decât pe baza *criteriului estetic*.

Dar procesul nelimitat de punere în lumină a adevăratului sens al unei opere rezidă nu numai în posibilitatea unui număr infinit de lecturi, ci acordă și posibilitatea înțelegerii adevărului despre ființă, care transcende timpul, ieșind din ascundere într-o continuă deschidere. Heidegger, în eseu **Despre esența adevărului**, identifică adevărul cu libertatea pe care o are o ființă numai în raport cu altele: „Esența adevărului se dezvoltă ca libertate. Acesta este faptul-de-a-lăsa-să-fie ființarea, lăsare ecșistentă și care scoate din ascundere. Orice raportare situată în deschis se desfășoară în faptul de a lăsa o ființare sau alta să fie și se raportează de fiecare dată la o ființare sau la alta”⁵², iar în cartea lui, **Introducere în metafizică**, concluzionează – pe urmele filosofilor presocratici – că adevărul este identic ființei.⁵³ Revenind la problema lecturii, putem afirma că cititorul care caută adevărul se află față de operă, ca și față de prezența Celuilalt, într-un raport de libertate. Distanța dintre timpul scrierii și timpul lecturii, diferită la fiecare nouă lectură, pune între orizontul temporal al operei, închis, și orizontul temporal al cititorului, continuu deschis, o altă experiență existențială și putere de cunoaștere. La orice nouă lectură, sensul unei opere ca adevăr se poate îmbogăți prin ceea ce adaugă

⁴⁸ Hans-Robert Jauss, **Pour une esthétique de la réception**, Paris, Ed. Gallimard, 1978 (traduit de l' allemand par Claude Maillard). Autorul explică astfel conceptul: „Orizontul de așteptare propriu literaturii se distinge de cel al practicii istorice a vieții nu numai pentru că păstrează urma experiențelor trecute, ci și pentru că anticipează posibilitățile încă nerealizate, lărgeste limitele comportamentului social suscitând experiențe, exigențe și scopuri noi, și deschide astfel căi ale experienței viitoare.” – p. 75 (tr.n.).

⁴⁹ Constantin Noica, **Devenirea întru ființă**, vol. II – **Tratat de ontologie**, București, Ed. Științifică și Enciclopedică, 1981. Încercând să lămurească acest concept, Noica scrie: „Ce se poate numi ființă în lucruri? Ele nu exprimă ființa, sunt chiar un gol de ființă. Dar golul de ființă poate fi o *deschidere* către ea, care trebuie înțeleasă ca o *închidere ce se deschide*, ducând în real la o *pulsație*, ce poate apărea drept o promisiune de ființă, când este o *pulsație sportoare*.” – p. 203.

⁵⁰ Hans-Georg Gadamer, *op. cit.*, p. 139 (tr.n.).

⁵¹ Radu Stanca, *op.cit.*, p. 63.

⁵² Martin Heidegger, **Despre esența adevărului**, în **Repere pe drumul gândirii**, București, Ed. Politică, 1988, p. 149 (tr. Thomas Kleininger și Gabriel Liiceanu).

⁵³ Martin Heidegger, **Introduction à la métaphysique**, Paris, Ed. Gallimard, 1967. Filosoful afirmă: „...*logos*-ul, înțeles ca eveniment al reculegerii, devine fundamentul care fondează ființa umană.” – p.179.

cititorul, dovedind că raportul dintre el și operă nu înseamnă identificarea, ci tocmai *conștientizarea diferenței*. Sensul unei opere este nepuizabil, tocmai pentru că adevărul despre ființă nu-i esența unui timp revolut, ci o *permanență*, dezvăluindu-se drept propria sa libertate de interpretare și înțelegere. Cititorul acesta depășește starea de empatie și suficiența prejudecăților. Pentru el, lectura nu mai este doar o experiență estetică și hermeneutică, ci un exercițiu de gândire a adevărului. El trăiește – spune Gadamer – o stare de „elevație spre o universalitate superioară care surpă nu numai propria sa individualitate, dar și a altuia”⁵⁴, care-i de fapt *starea poetică* în care se actualizează momentele procesului de creație analizate în capitolul precedent: *mimesis*, *poiesis*, *aisthesis* și *katharsis*. Cititorul vede orizonturile temporale surpându-se și de sub lespezile lor ivindu-se, în splendoarea ei originală, ca zeița Venus din spuma mării, însăși ființa. Lectura ca și căutare a adevărului este un substitut al ființei împotriva neființei. Cititorul este, datorită actualizării ontologiei în starea poetică, un avatar al lui Orfeu, iar Opera devine Euridice. Întâmplările mitice se reiterează de fiecare dată altfel și, de aceea, trebuie fără încetare scrise/ rescrise, citite și inter-pretate.

⁵⁴ Paul Ricoeur, *op. cit.*, p. 13: „Înțelegerea devine un aspect al proiectului *Dasein*-ului și al deschiderii spre ființă. Problema adevărului nu mai este o chestiune de metodă, ci aceea a manifestării ființei pentru o ființă a cărei existență consistă în înțelegerea ființei.” (tr.n.).

PARTEA A DOUA

FORME ALE TEMPORALITĂȚII
ÎN POEZIA ROMÂNEASCĂ

CAPITOLUL I

MIHAI EMINESCU

1. „Om al timpului modern”

Sintagma „om al timpului modern” i-a fost atribuită lui Eminescu de Titu Maiorescu în studiul său critic **Directia nouă**⁵⁵, bazându-și judecata de valoare numai pe trei poezii: **Venere și Madonă**, **Epigonii** și **Mortua est**, care au însemnat debutul matur al poetului, din 1870, în revista junimistă **Convorbiri literare**. Tânărul poet, pe atunci student la Viena, avea conștiința apartenenței la un timp istoric de decadentă, crepuscular și steril, încadrându-se și pe sine printre epigonii romanticilor pașoptiști care au trăit un timp auroral al elanurilor creatoare. Un pesimism structural, intensificat de reflecție asupra crizei vremii sale și cultivat prin lecturi filosofice (în special filosofia lui Schopenhauer, cu surse în vechea gândire indiană), îl determină pe Eminescu să nu vadă în prezent decât semnele unei apropiate apocalipse:

„Noi reducem tot la pravul, azi în noi, mâine-n ruină

.....

Toate-s praf... Lumea-i cum este și ca dânsa suntem noi.”

Eminescu realizează în **Epigonii**, prin antiteza romantică dintre trecut și prezent, un tablou al diferențelor etice și estetice dintre vechiul Orfeu, corespunzător înaintașilor săi pașoptiști, și noul Orfeu, reprezentat de contemporani. Se constată că precursorii sunt caracterizați în categorii pozitive, iar contemporanii, care sunt epigonii acestora, numai în categorii negative. Astfel, vizionarismul, credința, înțelepciunea, puritatea morală, naturalețea etc. constituie categoriile care conturează chipul unui spirit *apolinic* (în sensul acordat termenului de Nietzsche⁵⁶) și *naiv* totodată (în accepția lui Schiller⁵⁷), pentru care poezia înseamnă transcendență prin elan creator a existenței („Rămâneți dară cu bine, sfinte firi vizionare / Ce făceați valul să cânte, ce puneți steaua să zboare / Ce creați o altă lume pe-astă lume de noroi”) într-o ordine clasică, atemporală („Ochiul vostru vedea-n lumea de icoane un palat”). La polul opus, negativ, categorii ca: nihilismul, disimularea, jocul, convenționalismul, corupția morală etc. alcătuiesc chipul unui spirit *dionisiac* (tot în sens nietzschean) și *sentimental* deopotrivă (în accepția schilleriană), pentru care poezia reprezintă doar un „voluptos joc cu icoane”

⁵⁵ Titu Maiorescu, **Critice**, vol. I, București, Ed. Minerva, 1975, p. 175.

⁵⁶ Friedrich Nietzsche, **Nașterea tragediei**, în antologia **De la Apollo la Faust**, București, Ed. Meridiane, 1978. (Expresiile: „acea limitare plină de măsură”, „privirea lui trebuie să fie solară” etc. definesc esența apolinicului – p. 182, iar „extazul dătător de delicii, ce se naște din adâncurile omului”, „o totală uitare de sine” – p. 183 și „puterea artistică a întregii naturi se dezvăluie aici, cu florii beției” – p. 184, esența dionisiacului; tr. Ion Dobrogeanu-Gherea și Ion Herdan).

⁵⁷ Friedrich Schiller, **Despre poezia naivă și sentimentală**, în **Scrieri estetice**, București, Ed. Univers, 1981 (Definitorie este, credem, această caracterizare a spiritului creator naiv: „Numai geniului îi este dat să se miște în afara cunoscutului ca la el acasă, *lărgind* cercul naturii fără să *iasă* din el.” – p. 363, iar spiritul creator sentimental este, între altele, astfel definit: „Poetul sentimental are mereu de-a face cu două feluri opuse de reprezentare și simțire, cu realitatea ca limită, și cu ideea lui ca infinit; iar sentimentul amestecat pe care-l suscită va atesta mereu această dublă origine.” – p. 381; tr. Gheorghe Cojocaru)

și un „strai de purpură și aur peste țărâna cea grea”, adică înfrumusețare barocă a neantului existenței temporale. Harfa noului Orfeu este spartă, simbolizând distrugerea plenitudinii atemporale a existenței sublimite în *cântec* (sinteză magică de poezie și muzică) și azvârlită în valurile mării (sugestie a căderii în timp). Versurile din poemul **Memento mori**, scris în aceeași perioadă de creație, dar apărut postum, centrate pe imaginea poetului legendar, martor într-un avatar al său la căderea Greciei, descriu un gest paradigmatic pentru istoria umanității:

„De-ar fi aruncat în chaos arfa-i de cântări îmflată,
Toată lumea după dânsa, de-al ei sunet atârnată,
Ar fi curs în văi eterne, lin și-ncet ar fi căzut
.....
Dar el o zvârli în mare... Și deterna-i murmurire
O urma ademenită toat-a Greciei gândire
Împlând halele oceanici cu cântările-i de-amar.
De-atunci marea-nfiorată de sublima ei durere,
În imagini de talazuri, cânt-a Greciei cădere
Și cu-albastrele ei brațe tărmi-i mângâie-n zadar...”

Eminescu are conștiință de poet modern pentru care arta este expresia absenței ființei, ca urmare a îndepărtării în timp de modelul plenitudinii ei originare. Romantic paseist și utopic totodată, el situează plenitudinea existenței în trecut: biografic, în copilărie, iar istoric, în Dacia preistorică, visând restaurarea lor în eternitate.

Deși „om al timpului modern”, autorul **Epigonilor** manifestă nostalgia după condiția precursorilor săi pașoptiști, și anume condiția de „bard” care implică vizionarismul orfic, invocată și într-o poezie din primii ani de creație:

„Ruga-m-aș la Erato să cânt ca Tine, barde,
De nu viața toată, doar cântecu-mi de moarte
Să fie ca Blestemu-ți, să-l cânt apoi să mor”

(La Heliade)

Este nostalgia condiției demiurgice a Orfeului clasic de-a crea lumea după chipul și asemănarea lui în cântec. Demiurgul înseamnă, pentru Eminescu, demonul romantic ca ipostază a eului creator venind „din centrul lumii înconjurat cu sori” (**Mureșan**), dar care – constată Ioana Em. Petrescu în lucrarea **Eminescu. Modele cosmologice și viziune poetică** – „suferă de pierderea conștiinței atemporalității”.⁵⁸ Odată cu această pierdere – scrie mai departe exegeta – „demonul descoperă timpul ca rău fundamental, pe care încearcă să-l corecteze fie prin negarea existenței, fie prin crearea de universuri compensative (prin poezie, acțiune sau iubire)”. Prin urmare, poetul – bard dispune de o putere magică prin care distruge / reface lumea temporală și recuperează sensul ei în cântare orfică. Existența se dezvăluie ca și *cădere în timp* („Știm de nu trăim pe-o lume ce pe nesimțite *cade*”), iar poezia rămâne singura creație umană durabilă, fiind născută din suferință („o durere încremenită printre secolii ce trec”)⁵⁹. Soteriologia orfică de transformare a existenței trecătoare în cântare ce transcende timpul coincide cu soluția lui Schopenhauer, pentru care „lumea ca re-prezentare” artistică înseamnă o eliberare de tirania „lumii ca voință”.⁶⁰ Mai mult, Eminescu are conștiința puterii artei de a fixa în eternitate suferința temporalității, purificând-o spiritual. Sinteza acestor exigențe romantice ale artei în gândirea și opera poetului a fost apreciată de Maiorescu în studiul **Eminescu și poeziile lui**, publicat imediat după moartea lui Eminescu: „Această scăpare a suferinței mute prin farmecul

⁵⁸ Ioana Em. Petrescu, **Eminescu. Modele cosmologice și viziune poetică**, București, Ed Minerva, 1978, p. 55

⁵⁹ Ioana Em. Petrescu, **Eminescu. Modele cosmologice și viziune poetică**, București, Ed Minerva, 1978, p. 55

⁶⁰ Arthur Schopenhauer, **Lumea ca voință și reprezentare**, vol.I, Iași, Ed. Moldova, 1995.

exprimării este binefacerea ce o revarsă poetul de geniu asupra oamenilor ce-l ascultă, poezia lui devine o parte integrantă a sufletului lor, și el trăiește de acum înainte în viața poporului său”.⁶¹

2. Geneza și sfârșitul timpului

În **Scrisoarea I**, locul lui Orfeu este luat de „bătrânul dascăl” (model fiind, după părerea exegeților, filosoful german Immanuel Kant), a cărui gândire se avântă „înapoi cu mii de veacuri” sau „mii de veacuri înainte”, pentru a cunoaște geneza și apocalipsa universului. Cosmogonia realizată de Eminescu, deși își are originea în **Imnul Creațiunii**, tradus de poet din **Rig-Veda** indiană filtrată prin filosofia lui Kant și Schopenhauer, „nu este – consideră pe bună dreptate Alain Guillerrou în **Geneza interioară a poeziilor lui Eminescu** – încă vedică, dar nu e nici kantiană”⁶², ci viziune poetică originală asupra raportului dintre creat și increat:

„La-nceput, pe când ființă nu era, nici neființă,
Pe când totul era lipsă viață și voință,
Când nu s-ascundea nimica, deși tot era ascuns...
Când pătruns de sine însuși odihnea cel nepătruns
Fu prăpastie? Genune? Fu noian întins de apă?
N-a fost lume pricepută și nici minte s-o priceapă,
Căci era un întuneric ca o mare fără-o rază,
Dar nici de văzut nu fuse și nici ochi care s-o vază.
Umbra celor nefăcute nu-ncepuse-a se desface,
Și în sine împăcată stăpânea eterna pace”.

Increatul este golul nedeterminat spațio-temporal, a cărui existență înseamnă doar o ipoteză intelectuală, și este descris în categorii negative, opuse celor ale creatului. Geneza universului este reprezentată ca o trecere din nemișcarea golului etern în mișcare, odată cu care apare spațiul și timpul. Originea timpului se află în mișcare, dar mișcarea, la rândul ei, are drept principiu „dorul nemărginit”, care semnifică schopenhaueriana Voință oarbă, irațională, de a exista. Acest „dor nemărginit” constituie – remarcă Amita Boshe în lucrarea de literatură comparată **Eminescu și India**⁶³ – legătura dintre Ființă și Neființă. Prin urmare, Ființa și Neființa s-au născut simultan din gol și alcătuiesc plinul existenței în continuă manifestare spațio-temporală:

„Dar deodat-un punct se mișcă... cel dintâi și singur. Iată-l
Cum din chaos face mumă, iară el devine Tatăl...
Punctu-acela de mișcare, mult mai slab ca boaba spumii,
E stăpânul fără margini peste marginile lumii...”

⁶¹ Pentru Schopenhauer, conceptul *voință* semnifică „esența fiecărui lucru din natură și nu o necunoscută sau concluzia nedeterminată a unui silogism” (p. 127), iar *reprezentarea* este astfel definită: „Tot ceea ce există, există pentru gândire, adică întregul univers nu este obiect decât în raport cu un subiect, percepție în raport cu un spirit care percepe, într-un cuvânt, el este pură reprezentare. Această lege se aplică firește întregului prezent, întregului trecut și întregului viitor, la ceea ce este departe, ca și la ceea ce este aproape de noi; căci ea este adevărul spațiului și timpului însuși, grație cărora reprezentările particulare se disting unele de altele. Tot ceea ce lumea cuprinde sau poate cuprinde se află în această dependență necesară față de subiect și nu există decât pentru subiect. Deci lumea este *reprezentare*.” – p. 15 (tr. Emilia Dolcu, Viorel Dumitrașcu și Gheorghe Puiu).

⁶² Titu Maiorescu, **Eminescu și poeziile lui**, în *op. cit.*, vol. II, p. 264. Alain Guillerrou, **Geneza interioară a poeziilor lui Eminescu**, Iași, Ed. Junimea, col. Eminesciana, 1977, p. 313, (tr. Gheorghe Bulgăr și Gabriel Pârvan).

⁶³ Amita Boshe, **Eminescu și India**, Iași, Ed. Junimea, col. Eminesciana, 1978. Cercetătoarea indiană constată că: „În cosmogonia eminesciană, atracția forței creatoare are o imensă putere. Prin ea negura eternă se desface în fâșii, răsare lume, lună, soare și stihii, apar colonii de lumi din văile sure ale haosului. Deci, aceasta este legătura dintre ființă și neființă. E totuna cu dorința sau *kama*” (p. 122).

De-atunci negura eternă se desface în fâșii,
De atunci răsare lumea, lună, soare și stihii...
De atunci și până astăzi colonii de lumi pierdute
Vin din sure văi de chaos pe cărări necunoscute
Și în roiuri luminoase izvorând din infinit,
Sunt atrase la viață de un dor nemărginit”.

Metafora „sure văi de chaos” sugerează spațializarea haosului originar care devine cosmos. Lumile finite spațio-temporal se nasc și mor continuu izvorând din infinitul haosului atemporal.

De la viziunea cosmică, poetul își îndreaptă meditația asupra istoriei umane văzute, pesimist, ca o succesiune de generații ce apar în Ființă și dispar în Neființă, întocmai fiilor lui Cronos. Speranța oamenilor de-a deveni nemuritori prin operă este la fel de zadarnică:

„Iar în lumea asta mare, noi copii ai lumii mici,
Facem pe pământul nostru mușunoaie de furnici;
Microscopice popoare, regi, oșteni și învățați
Ne succedem generații și ne credem minunați;
Muști de-o zi pe-o lume mică ce se măsură cu cotul
În acea nemărginire ne-nvârtim uitând cu totul
Cum că lumea asta-ntreagă e o clipă suspendată,
Ca-ndărātu-i și nainte-i întuneric se arată”.

Lumea finită este asociată metaforic cu o „clipă suspendată” între două neanturi, iar universul infinit nu există decât ca „vis al neființei”. Prin urmare, cunoașterea umană – condiționată de limita timpului – se oprește la aparență, Ființa și Neființa fiindu-i inaccesibile ca și *lucrul în sine* kantian. În opoziție cu apriorismul lui Kant pentru care – după cum Eminescu însuși a tradus din **Critica rațiunii pure** – „reprezentăția timpului trebuie să fie dată fără margini”⁶⁴, în **Scrisoarea I**, indiferent de natura lui (cosmică, istorică, psihologică), timpul este limitat. Pentru poetul român, orice fenomen care are o geneză trebuie să aibă și un sfârșit. Eminescu imaginează sfârșitul timpului ca un trup fără viață pe fundalul „întinderii pustii” a veșniciei. Momentul apocaliptic înseamnă încetarea mișcării ordonate cosmic și întoarcerea în golul increatului:

⁶⁴ Immanuel Kant, **Critica rațiunii pure**. Am folosit pentru acest citat: Mihai Eminescu, **Lecturi kantiene**, București, Ed. Univers, 1975, p. 20.